

村上春樹と漱石

——〈漱石的主题〉を軸として

佐藤泰正

一

村上春樹の『神の子どもたちはみな踊る』は初の短篇連作の試みとして注目され、また高い評価も得ている。雑誌連載(『新潮』九年八月―十二月)中は「地震のあとで」という総タイトルが付され、これに書下ろしの一編を加えたもので、『神の子どもたちはみな踊る』はその短篇中の一タイトルである。

地震とは言うまでもなく、九五年一月の阪神大震災であり、幼少年時代に西宮、さらに芦屋で育った村上春樹にとって、これは格別な感慨のあったものであろうが、しかし震災自体の惨状が生々しく描き出されているわけではない。その影は有形無形に作品の背景となり、あるいは作品内面の底深く埋め込まれている。彼はある時期から自分の作風、姿勢をデタッチメントから現実へのコミットメントへ移行させることになったと述べている。自分が小説を書き始めようとした時、「それまでの日本の小説の文体では、自分が表現したいことが表現できなかった」。そこで「文章としてはアフォリズムというか、デタッチメントというか、それまで日本の小説で、ほかの人が読んでいたものとまったく違ったかたちのものになった」(『村

上春樹、河合隼雄に会いに行く』以下同)という。

言うまでもなく第一作『風の歌を聴け』(一九七九)の四十の断章からなるスタイルをみれば明らかだが、しかし「小説家としてやっていくためにはそれだけでは足りない」ことが分り、「そのデタッチメント、アフォリズムという部分を、だんだん『物語』に置き換えていった」という。これが長篇としての第三作『羊をめぐる冒険』(一九八二)であり、そのストーリー・テラーとしての才を遺憾なく示したもののだが、やがてその一頂点としての『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(一九八五)が書かれる。しかしさらに自分がもう一段階大きくなるためには、「リアリズムの文体をこのあたりでしっかりと身につけなくてはならない」と思いつき書いたのが『ノルウェーの森』(一九八七)だという。

このリアリズム云々とは何かという詮索は措くとして、彼が自身の作家としての成長に極めて自覚的であったことはうかがいとれよう。(この出発時以来の『小説』なるものにおける文体、技法に対する明晰な方法意識はまた、初期漱石の実験的展開とも照応するものだが、これはまた後にふれることとなろう)。こうして『ダンス・

ダンス・ダンス』(一九八八)、「国境の南、太陽の西」(一九九二)などを経て、三部作『ねじまき鳥クロニクル』(第一部、第二部一九九四、第三部一九九五)が書かれることとなるが、これこそは「ぼくにとつてはほんとうに転換点だった」という。

アフォリズム、アタツチメントから物語へ、これが第一ステップから第二ステップだとすれば、この「ねじまき鳥クロニクル」は自分にとつての第三ステップであり、もはや物語の面白さということだけでは「何か足りない」ことが分かつて、また「その部分で、コミットメントということがかかわってくる」のだという。だがコミットメントとは何か。それは「あなたの言っていることはわかるわかる、じゃ、手をつなごう」などということではない。「井戸」を掘って掘って掘っていくと、そこでまったくつながるはずのない壁を越えてつながる」、そういう「コミットメントのありように、ぼくは非常に惹かれ」るのだという。この作家のいう〈井戸掘り〉とは、作中(『ねじまき鳥クロニクル』)では主要な人物たちが空の井戸に降り、あるいは降るされ、そこで冥想し、幻夢のごとき異界との往還を体験し、また忘れがたい啓示を受け、さらにはその幻夢と現実とが交錯、照応してゆくという場面が繰り返されるが、いまここでは作品の分析に入ることはひとまず控え、ただ作者が今なお探究の途上だと言いながら、しかし「小説のなかではぼくはそれを解決しているのだけれど、小説の方が先へ行ってしまつて、ぼく自身がついていけないわけです」(傍点引用者、以下同)という、この部分に注目したい。

たしかに小説は片付いている。この作品(『ねじまき鳥クロニク

ル)の中心は、失踪した妻をめぐる主人公の物語であり、最後に妻が自身の内閉の世界、異界を断ち切つて現実へ帰還することで終る。ただ第一部、第二部では妻の失踪をめぐる謎の女からのセックスメディアと霊媒師の女とその妹、一風変わった十六歳の少女、ノモンハンの奇怪な体験を語つた老人、そのそれぞれの人物の存在そのものが問ひかける謎は、謎のままに終りを迎える。しかも作者はじめめ2部迄で終るとし、未解決な謎を残したままでの終結に批判は集中したが、作者自身はあえてこれでよしとした。

自分は「第二部を書き終えた時に、これでこの話はもう終わりだと思つた」。もちろん何も解決はせず、問題はどんどんふくらみ、謎はますます深まつて、そこで急に話が終わる。しかし自分はそれでいいと思つた。「僕の考える『閉じない小説』というもののある種の極限的な形」というのは、「こう終わるしかないと確信した」「解決をする必要がどこにあるんだ」と。「そこには闇の力という」ものがある。「ものごと」というのは、ある種の高まりの中で、闇の力の中に引き込まれていって、それでいいんじゃないか」「あるいは逆に、世界というのはそのように成立しているものんじゃないか」。「第二部の最後で、トオル(主人公)がプールで泳いでいるときに啓示を受け」る。「啓示はどこにも彼を連れていかない」が、「これから何かが起ころうとしている予感を与えてくれる。そこで話が終つていいんじゃないか」。原稿の段階でも、いろんな人に読んでもらい、意見も聞き、「あれじゃあ終わつてないよ」とも言われたが、「僕は、あの小説は閉じないことによつて閉じるんだと、そのときには強くそう思つてた」。「だからこれでいいんだと一歩も引かな

かつた」。(「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」以下同) という。

ほとんど作家として確信的な言い方だが、言わんとする所は明らかである。かねてから自分は「読者への挑戦」までで終わってしまう面白い小説があつてもいいんじゃないか」と思つていた、そのひとつの実践でもあるという。彼の言葉にそつて言えば、作家もまた書くという行為の「高まりの中で、闇の力の中に引き込まれて」ゆく。いや、闇そのものと面時せざるをえない。第一、世界というものが「そのように成立している」のではないか。さらに言えば、作者がどのように闇を描こうとも、闇自体はさらに深い。ここで彼は「物語る力」と「批評する力」に引き裂かれる。

作者は書くことによつて、その闇自体を開示すればいいのではないか。しかし作家の物語ろうとする力、欲動は彼を引きずつてさらにその奥に物語を探り、作りあげて行こうとする。しかしまた同時に彼の裡なる批評の力、認識の力はそれを引きとめようとする。恐らくこの「物語る力」と「批評の力」との拮抗、錯綜こそが作品ならぬ、作家自体のドラマとなるならば、村上春樹の場合はどうか。彼は謎は謎のままがいい。「あの小説は閉じないことによつて閉じるんだ」と言いつつ、あえて第3部の筆を執つた。第2部の原稿を渡したあと「無性に続きが書きたくなつた」という。まずある種の責任を感じたのであり、それは読者に対するよりも作中の「登場人物に対する責任感。あの人たちを、呪縛から少しでも引き戻して」あげたいという気持ちがあつたという。また「自分で仕掛けた謎に對して、自分で答えてみたいという気持ちもあつた」という。主人

村上春樹と漱石 —— 〈漱石的主題〉を軸として

公の妻の「クミコはいつたいどこにいるのか」。幻夢のなかで異界と往還し、そこで「主人公の顔にできたあざはいつたい何だったのか」。作者自身何もわからなかつたが、その答えも「ひとつひとつ掘り起こしてみたい」とつよく思つたという。作者の裡なる無意識の底にひそむものを掘り起こしてみることか。しかし端的にいつて答えは「なんだか無性に続きが書きたくなつてきたん」だという所にある。あの「読者への挑戦」という言葉は撤回され、彼もまた批評ならぬ、「物語る力」に服したということか。いや、何よりもそれによつて問いは、いやその闇はさらに深まつたと言っているのか。さてこれを漱石に照らしてみればどうか。あえて言えば、この両者は共に通底し、また時に反転するかとみえる。

二

「若し詩人文人小説家が記載せる人生の外に人生なくんば、人生は余程便利にして、人間は余程えらきものなり」(『人生』明二九・一〇)とは作家以前の漱石の言葉だが、この「人生」とは常に言葉を超え、表現を超える過剰な何ものであるという認識。また「小説」なるものに対する根源的な相対化。これは以後の漱石の文業をつらぬく基底の認識であつた。彼もまた作家として井戸を掘る。掘り続ける。その最後に試みた自伝的作品『道草』の終末、「世の中に片付くなんてものは殆んどありやしない」と苦々しく呟く主人公建三の言葉は、養父との金銭問題の落着きに対し、妻のお住にいう言葉だが、ことは事件の落着ならぬ、語りつくそうとしてつくしえぬ作家の感慨、物語る自身への批評の眼のながさでもあろう。

また間に『虞美人草』をはさむが、初期の実験的作風の最後の試みともいふべき『坑夫』では、これは「小説の様に拵へたものぢやないから、小説の様に面白くはない。其の代り小説よりも神秘的である。凡て運命が脚色した自然の事実は、人間の構想で作り上げた小説よりも無法則である。だから神秘である」と主人公に呟かせる。貴重な安さんという人物との対面の場にふれては「此の人に逢つたのは全くの小説である」「奇蹟の様に思はれた」ともいう。またその終末では、これが自分の坑夫としての経験のすべてだと言ひ、「みんな事実である。其の証拠には小説になつてゐないんでも分る」という。すでに作者自身の〈小説〉なるもの、物語ることへのつよいこだわりの何たるかは明らかであり、これはまた初期作品の随所に見る所でもある。

さらに言えば、この『坑夫』、続いての『三四郎』までは初期以来の写生的低徊、またユーモアともいふべきものがみられるが、漱石の筆が人物内面の渦中に入つて深く掘り続けようとした最初の試みは続く。その端的な例はまず『それから』であろう。この人妻との恋故に親からも勘当され、果ては錯乱状態に陥る主人公の代助の運命にふれて、物語は主人公を追いつめつつ細い流れとなり、最後は飛瀑となつて落ちるが、人の悪い作者はその滝壺のありかをあかしてくれないと評したのは武者小路実篤（『それから』に就て）である。これは見事な比喩だが、その滝壺とは何か。漱石はこれを書き終えて間もない頃、ひとりの弟子（林原耕三）に語っている。「あの終末は本当は宗教にもつて行くべきだろうが、今の俺がそれをするとうそになる。ああするより外なかつた」と。

恐らく見えざる〈滝壺〉とはこのことであり、滝壺とは武者小路のいうごとく物語の最後にのみ来るものではあるまい。むしろこの見えざる未程の〈滝壺〉をみつめつつ、作者は書き続けたはずである。明らかに作者の〈批評の力〉は、〈物語の力〉を押さえて作品を閉じる。『三四郎』の予告では、書いてみねばこの人物たちの何たるかは分からぬと言つた作者は、続く『それから』の予告文では一転して、「此主人公は最後に、妙な運命に陥る。それからさき何うなるかは書いてない。此意味に於てもそれからである」という。つまり作品の物語を閉じてはみせぬということであり、先の村上春樹の言葉を借りれば、「閉じないことによつて閉じる」ということであり、「読者への挑戦」を作家漱石は試みてみせる。この問いは続く『門』に至つても解かれず、春の訪れを喜ぶ妻（御米）に向かつて主人公（宗助）のうつつむきながら呟く「然し又ぢき冬になるよ」という言葉をもつて閉じられる。〈寒い〉とはこの作中繰り返される言葉だが、また繰り返される冬の到来をいう時、この主人公もまた〈物語〉の終りならぬ、作者の見えざる〈批評の力〉の前に心寒く顫えていたはずである。

さて、漱石の『門』といえば、村上春樹は「ぼくが『ねじまき鳥クロニクル』を書くときにふとイメージがあつたのは、やはり漱石の『門』の夫婦」で、自分が書いたのとは「まったく違うタイプの夫婦」だが、「イメージとしては頭の隅にあつた」という。これを受けて河合隼雄はこの主人公は仏門に行くが帰ってくる。やはり夫婦のことは「漱石が書いているようにふつうの意味の仏門なんか通つたつて、わからない」「やつぱり『井戸掘り』しなくてはいいか

んのです。その意味で、「ほんとうにこんどの『ねじまき鳥クロニクル』は、やはりものすごいコミットメントの話ですね」という。

自分が今まで書いて来たものでは「登場人物というのはいだいたい独り」で、両親も子どもも奥さんも出て来ず、出てくるのは友だちとか、あとは娼婦とかだった。しかし「やつと『ねじまき鳥クロニクル』で夫婦というものを書けるようになったんです」と村上春樹は言う。これを受けて、「あれは夫婦のことを描いているすごい作品だ、というふうに読ん」だと言い、さらには我々人間が「なんのために結婚して夫婦になるのかといったら、苦しむために、『井戸掘り』をするためなんだ、というのが多くの結論なのです」と河合隼雄はいう。

この結婚とは苦しむため、〈井戸掘り〉をするためとは、意味深い言葉だ。恐らく漱石が『門』以後『行人』、『道草』、『明暗』と夫婦を描き続けた意味もまた、そこにあつたと言つてよからう。男の側から見て妻とは最も身近な他者であり、その最も濃密たるべき関係のなかで、しかし果たして他者としての相手が本当に見えているのか。言わばこの〈他者の不可解性〉こそ『漱石的主題』の一眼目であり、漱石がこれを問い続けた意味もまたここにある。これは彼の作家としての〈井戸掘り〉の最も切実な作業であつたといふことができる。

村上春樹がインタビュに答えて、「日本の小説はずつと読んでいなかっただけ、夏目漱石のものをままとめて読んだ。夏目漱石の文体は非常にナチュラルでいいと思う、というようなことを言つていた」ことを受けて、「そんなことも含めて、『ノルウェーの森』は夏

目漱石を読んで書いた、という印象を持った」（加藤典洋、インタビュ『村上春樹の立っている場所』と、村上の最もよき理解者のひとりともいふべき評家はいう。リアリズムの文体を身につけるために『ノルウェーの森』を書いたという村上にとつて、漱石がその文体のよき規範とみえたことは領けよう。ならば『門』と『ねじまき鳥クロニクル』の場合はどうか。

「やはり漱石の『門』の夫婦のイメージがあつたという時、『行人』でも『道草』でもまた『明暗』でもなかつたのは何故か。しかも夫婦のイメージは自分が書いたのとは「まったく違うタイプ」だという。たしかにプロットその他のありようは違う。言うまでもなく『門』の主人公宗助は、友人安井の妻御米と結ばれ、以後罪の影をひきずつて日陰者のごとく落寞たる生活を続けてゆく。「夫婦は世の中の日の目を見ないものが、寒さに堪へかねて、抱き合つて暖を取る様な具合に、御互同志を頼りとして暮らして」ゆく。こうしてこの夫婦の「抱合」の深さは「互の胸を掘り」、「底に迄喰ひ入り、もはや「切り離す事の出来ない一つの有機体」となり、「二人の精神を組み立てる神経系は、最後の繊維に至る迄、互に抱き合つて出来上つてゐた」という。しかもこのような愛の強調に続いて、語り手は次のようにも語る。

「彼等は自己の心のある部分に、人に見えない結核性の恐ろしいものが潜んでゐるのを、仄かに自覚しながら、わざと知らぬ顔に互と向き合つて年を過ごした」という。その深い「抱合」にもかかわらず、互いの胸には「結核性の恐ろしいもの」が、深い不安の影があつたのではない。その不安をかかえたまま、そ知らぬ顔に

向きあつてゐるというのだ。さらに言えば、「三度目の胎児を失つた」御米は、改めて罪の苛責を感じるが、しかし「其苛責を分つて、共に苦しんで呉れるものは世界中に一人もなかった」という。宗助もまた安井が現われるという不安を御米にかくして禪寺に赴くが、御米への手紙を出しに山を下り、この時「父母未生以前と、御米と、安井に脅かされながら、村の中をうろついて帰つた」という。

このように両者の〈抱合〉の深さを強調しつつ反面、その内面的な乖離ともいふべきものの語られる意味は何か。これを評者もいふごとく、『和合同棲』という名に値する一対の男女、「宗助と御米」という類稀れな夫婦の対なる心と、その静謐な日常生活を描こうとした「漱石のイデー」の、夢の結晶と見ることもでき、作者はその夢の果てまでも描きとらうとしたという指摘(神山睦美、『門』論)も領けぬわけではないが、ここでもその〈対幻想〉の夢の極限を語ろうとする〈物語〉への欲動とからんで、その底になお癒しがたい人間の、〈他者の不可解性〉をめぐる微妙な心意の葛藤を描こうとする、作家の〈批評の力〉もまた見逃せまい。春の到来を告げる御米に対して、「うん、然し又ちき冬になるよ」と呟く宗助の姿は、ここでもなお両者の異和の影を語つて心に残るものがある。しかもこの矛盾を超えた救いの到来は無く、物語は閉じられぬままに終る。恐らく村上春樹が一見くい違つたイメージの夫婦と言いつつ、なお『門』のイメージに魅かれた意味もまたここにある。彼もまた多くの謎を含んだ〈他者の不可解性〉を問いつつ、あえて答えのないままにその作品を閉じようとした。たしかに『ねじまき鳥クロニクル』第2部の終末は、一種確信犯的なひびきを伝える。「あなた

の中には何か致命的な死角があるのよ」と、あの奇妙な電話の女は言う。間違いなく「あの女はクミコだった」と主人公は気付く。彼女は「死に物狂いでそのたつたひとつのメッセージを送りつづけていたのだ。『私の名前をみつつけてちょうだい』と。『それはそこにあるのだ。』「少なくとも僕には待つべきものがあり、探し求めるべきものがある。こうして彼は息を殺し、耳を澄ませて『そこにあるはずの小さな声を聞き取ろうとする。』「そこでは誰かが誰かを呼んでゐる。誰かが誰かを求めている。声にならない声で。言葉にならない言葉で。これを最後の言葉として物語は閉じられる。

この切迫した主人公の希求を語りつつ作品を閉じようとする作者の確信は、たしかに伝わつて来る。「あなたの中には何か致命的な死角があるのよ」という、この切迫した問いかけは漱石の作中にもまた聞こえて来る。『それから』の代助も、『門』の宗助も、『行人』の一郎も、また『明暗』の津田も、たしかにその声を聴いたはずである。先の『人生』の一文に「吾人の心中には底なき三角形あり、二辺並行せる三角形あるを奈何せん」と漱石はいう。これもまた〈漱石的主題〉における一主題だが、漱石は作家の裡なる〈物語〉の力と〈批評〉の力という、この二辺並行のあい拮抗する力のダイナミズムを安易にクロウズさせようとはしなかつた。二辺並行のダイナミズムこそ〈小説の力〉だと確信していた。『明暗』の題意につながる『明暗雙々』の一語もまたこれを指し、その文業のすべての軌跡がこれを語つていたと言つてもよからう。村上春樹の『ねじまき鳥クロニクル』第2部終結における確信もまたこれにつながる。

しかもあえて第3部を書いた、その成果はどうか。残念ながらここで分析する余裕はない。そこでもストーリー・テラーとしての作家の力量は充分に發揮されてはいるが、物語の修羅場をくぐってなお闇の深さが切り拓かれたとは言えない。なによりも「小説の方が先へ行ってしまつて、ばく自身がついていけない」という作者の述懐こそがすべてを語つていよう。こうして、恐らく次の待たるべき長篇こそ、その自省を含めての成果を示すこととなるが、その前段階として書かれたのが短篇連作としての『神の子どもたちはみな踊る』の新たな試みであろう。

三

『神の子どもたちはみな踊る』の連作を書くに當つて、作者は次のことを念頭に置いたという。時期は一九五五年二月。すべて三人称で書く。長さは原稿紙四十枚程度。いろんなタイプの人々を登場させる。神戸の地震がテーマだが、神戸を舞台にはしないし、地震も直接的には書かない。これらの規約は「自分に対してわりに挑戦的であつた」が、また「とても刺激的な仕事」（インタビュール）言葉という激しい武器でもあつたという。このポイントは時期を九五年二月としたことと、すべて三人称で書くという所にある。

三人称で書くとは作者にとつて新しい試みでもあつたが、その基盤となつたひとつには『アンダーグラウンド』を書くための一年間の作業があつたという。彼は九六年一月から十二月まではほぼ一年間かけて、九五年三月に起こつた地下鉄サリン事件の被害者六二名と会い、そのインタビュールの記録を『アンダーグラウンド』と銘うつて

出版した。

「一九五五年三月二〇日の朝に、東京の地下ではほんとうに何が起こつたのか？／それが私の抱いていた疑問だつた。とても単純な疑問だ（傍点原文）。その時被害者たちは何を見、何を感じたか、「できることなら乗客一人ひとりについて細かいところまで、それこそ心臓の鼓動から息づかいのリズムまで、具体的に克明に知りたいと思つた」。しかしマスメディアの報道は要するに「正義と悪、正気と狂気、健常と奇形の、明白な対立」「目じるしのない悪夢」「アンダーグラウンド」という図式に過ぎなかつた。自分はそこから何の答えも聴くことはできなかつた。しかしこの一年間の作業は「僕の世界観のようなものを揺るがしたかもしれないと言つても、過言ではない」「三人称という新しい視点をとつたのも、あるいはその影響もあるかもしれ」（前掲インタビュール）ないという。

すでに明らかでもある。『神の子どもたち——』でとつた三人称という視点の背後にサリン事件の問題があつたとすれば、作中の時間のすべてが九五年二月という、一月の地震と三月のサリンのはざまに設定されている意味も見えて来よう。事実、作者は「それら二つの出来事は、別々のものじゃない。ひとつを解くことはおそらく、もうひとつをより明快に解くことになるはず」であり、「それは物理的であると同時に心的なこと」、また「心的であるということとはそのまま物理的なこと」であり、「僕はそこに自分なりの回廊をつけなくてはならない」（『神戸で歩く』）という。（これは鈴木和成『村上作品の最近の黙示録的語調について』からの引用となるが、我々の推察する所を作者自身すすではつきりと言いつつてい

がわかる。

この物理的現象と人間の生み出す心的現象と、その両者に回廊をつけるという時、九五年二月という時期が選ばれたことの意味はあざやかに見えて来よう。こうしてそれぞれの物語が「地震のあとで」という影を曳きつつ、やがて来る魔の影、あのサリン事件を予感するごとく人間の裡なる暴力、その闇の深さに作者の眼の向けられていることもうかがいとれよう。この外なる自然の暴力とともに、また人間の生み出す、その裡なる暴力、その闇の深さとは何か。恐らくこれもまた「漱石的主題」の一角をなす重い課題であり、再びあの『人生』の一文に還れば、こうある。「不測の交外界に起り、思ひがけぬ心は心の底より出で来る、容赦なく且乱暴に出て来る、海嘯と震災は、常に三陸と濃尾に起るのみにあらず、亦自家三寸の丹田中にあり、剣呑なる哉」という。

この地震は外界のみのことだけではない。人間自身の内面にも起こるといふ。これがそのまま、『神の子どもたち』——『作者の言葉であつても不思議はあるまい。「思ひがけぬ心は心の底より出て来る、容赦且乱暴に出て来る」といふ。たしかに巻頭の一篇『UFOが鉞路に降りる』では、五日のあいだテレビの前で震災の報道をずっと見続けている主人公の妻が不意に失踪する。妻の残した書置きには「問題は、あなたが私に何も与えてくれないことです」とあり、「あなたとの生活は、空気のかたまりと一緒に暮らしているみたいでした」といふ。その終末、主人公は自分が「中身がない」、からっぽの存在だといふ不安におそわれる。この感触は次の『アイロンのある風景』にあつては、一見現代風の勝氣にみえる若い女性

が不意に眩く、「私つてからっぽなんだよ」「ほんとに何も無いんだよ」といふ告白につながる。これを受けとめる中年の画家は「アイロンのある風景」と題した絵を書き上げた所だが、それが実はアイロンでない、何かの身代わりで、「何かを身代わりにしてしか描け」なかつたという。どうやらこの男は神戸に家族を残してこの関東の、流木の集まる海岸の一隅に棲んでいる。ここでも両者の死と生の内をゆらぐ存在のあやうさ、希薄さの底に、地震をめぐるある深い喪失感がにじむ。

ここで一転して作者の眼はサリン事件の背後にひそむ闇の世界に向けられてゆく。

第三作『神の子どもたちはみな踊る』は、物語の背景を省略していえば、主人公の青年が父と信じる男の後をつけて路地をくぐり、人影もない夜の野球場に出る。彼は大地を踏んで踊り続ける。彼は恐ろしげな獣もひそむ自身の裡なる闇を感じる。同時にこの大地の底にひそむ「深い闇の不吉な底鳴り」「欲望を運ぶ人知れぬ暗流」「ぬるぬるとした虫たちの蠢き」「都市を瓦礫の山に変えてしまう地震の巢」を感じる。新興宗教に入った母は慰問と神戸の罹災者の救援活動が続いている。その母は若い時はふしだらだったが二度の中断のあと、その手術をしてくれた医師とかかわりながら、生まれた子は「お方」から授かった神の子だと信じる。しかしひとつ間違えば昔の母と道ならぬあやまちを犯していたかも知れぬと思う。しかしそれもこれも、ひとの裡なる「自然な律動」は世界のそれとつながって無限にめぐる。「僕らの心は石ではない」「石はいつか崩れ落ち」「姿かたちを失うかもしれぬが、心は崩れぬ。僕らはそのかたち

なきものを、善きものであれ、悪しきものであれ、どこまでも伝えあうことができる。」「神の子どもたちはみな踊るのです」と眩きつづ彼は踊り続ける。

ひとの裡なる「自然な律動」は世界のそれとかさなるといふ作者は、人間の裡なる「自然」の混沌を世界のそれとかさねて凝視する。この主題は次の『タイランド』では、かつて自分に子供を生ませなかつた男への主人公の憎しみを語り、「ある意味では、あの地震を引き起こしたのは私だつたのだ。」「あの男が私の心を石に変え、私の身体を石に変えたのだ」と彼女は眩く。この人間の憎しみ、邪悪な憎念の極まる所、何が起こるか。作者は地震とサリン事件をかさねて一種寓話的な展開のなかで描き出そうとする。これが次の『かえるくん、東京を救う』であり、巨大な蛙が主人公の前にあらわれる所から物語は始まる。地下にひそむ巨大な「かみみずくん」が地震を起こそうとしているという。「今の彼は、このまま放置できないくらい危険な存在になっています。みみずくんの心と身体は、長いあいだに吸引蓄積された様々な憎しみで、これまでにないほど大きく膨れ上がっています。おまけに彼は先月の神戸の地震によって、心地の良い深い眠りを唐突に破られ」「そのことで彼は深い怒りに示唆されたひとつの啓示を得ました」「よし、それなら自分もこの東京の街で大きな地震をひき起こしてやろうと決心したのです」といふ。

この寓話的な語りのなかに何が寓されているかはすでに明らかである。巨大なかえるくんは主人公に協力を頼み、これを防ごうとする。しかし主人公がその直前なものかに撃たれ昏倒している内

村上春樹と漱石 —— 〈漱石的主題〉を軸として

に一切は終り、その夢のなかに深傷を負つたかえるくんが現れ、あなたは「夢の中でしっかりとぼくを助けてくれ」たという。あなたは何も覚えていないというが、それでいい。「激しい闘いは想像力の中でおこなわれ」「それこそがぼくらの戦場です」とかえるくんはいう。〈想像力の戦場〉という時、作者の語ろうとする意味は明らかである。目覚めたあと、「目に見えるものがほんとうのものとは限らない」と主人公は眩く。一作一作と作品の展開のなかで、作者のモチーフの所在は明らかとなり、作者はそのすべてをクロージする一篇として、書下ろしの最後の作品『蜂蜜パイ』を書いたという。もはやこの作品の詳細にふれる余裕はないが、作家である主人公は「これまでとは違う小説を書こう」と思う。「夜が明けてあたりが明るくなり、その光の中で愛する人々をしつかりと抱きしめることを、誰かが夢見て待ちわびているような、そんな小説を」といふ。「でも今はとりあえずここにいて、「わけのわからない箱に入れさせたりはしない。たとえ空が落ちてきても、大地が音を立てて裂けても」といふ。ここで作品は終るが、作者がこれをもってこの一卷を集約し、クロージしようとした意図は明らかであろう。

この結末を肯定的にみる評価もあるが、しかしこれは作品本来のモチーフとは違った「作家の倫理」の完全な「変換」ではないかという否定的な評価もあつた（福田和也『正しい』という事、あるいは神の子どもたちは「新しい結末」を喜ぶことができるか——村上春樹『神の子どもたちはみな踊る』論——）。ここでも評価は分れるが、この結末は『ねじまき鳥クロニクル』2部から3部へと同様、〈物語の力〉が〈批評の力〉を超えたという判断では片付くまい。

あえて言えば村上春樹という作家における、新たな〈倫理の力〉の胎動ということではないか。そこにはあのサリンの被害者たちとの対面を通して「僕の世界観のようなものを揺るがしたかもしれない」という、その倫理的な深い体感の深まりを見ることができよう。彼は『アンダーグラウンド』に続いて、『約束された場所で』ではオウムの信者たちとも対面をかさねる。これらの作業のすべては人間として、「明確なひとつの視座ではなく、明確な多くの視座を作り出すのに必要な血肉のある材料^{マテリアル}である」（『約束された場所で』まえがき）という。

この連作短篇集は次の大作へのステップだと彼は言う。自分は長距離ランナーであり、長篇でこそより深く自分の〈井戸を掘る〉ことができるという。〈井戸を掘る〉とは処女作『風の歌を聴け』以来のモチーフであり、この最後はニーチェの言葉で終る。〈昼の光に夜の闇の深さがわかるものか〉。この作家本来の〈物語る力〉〈批評の力〉に新たな〈倫理の力〉を加えて、彼はより深い闇に迫ってゆくことができるか。〈画龍に向って漫りに晴^{ひら}を点ずるを休めよ／画龍の躍る処、妖雲横たわる〉とは晩期漱石の漢詩（一九一六・一〇・三）に言う所である。〈画龍〉ならぬ〈真龍〉を求める道はなお遠い。だとしても時代の闇に、より深い存在論的な闇をかさねて、次作がどう展開するか。そこに大江健三郎における〈ヒロシマ以後〉、あるいは遠藤周作の〈アウシユピッツ以後〉ならぬ、村上春樹における〈サリン以後〉という主題がひそむとすれば、たとえば大江健三郎の『宙返り』を超える野心的な実験こそが望まれよう。『カラマゾフの兄弟』を自分の理想の小説という村上春樹にとって、次作の

深まりこそは期待される所である。